

## DOSSIER

# Un modo de traducción: Las instalaciones-performance de Joan Jonas

## A Mode of Translation: Joan Jonas's Performance Installations

**Robin Kathleen Williams**

Universidad de Texas, Austin

Recibido: diciembre 2016

Aprobado: enero 2017

### Resumen

Este artículo revisa las traducciones que Joan Jonas realiza en sus obras desde la performance a la instalación, mediante la focalización en un proyecto concreto que resulta crucial: *Mirage*, su performance de 1976 que fue convertida en una videoinstalación multicanal. A lo largo de su carrera, Jonas desarrolló sus ideas a través de diferentes medios, cultivando transformaciones entre elementos que atravesaban las dos y tres dimensiones, imágenes tanto estáticas como dinámicas, y obras sobre las que volvía pasado el tiempo. Tal y como se introdujeron en el contexto de la retrospectiva de Jonas en el Stedelijk Museum de Amsterdam en 1994, las instalaciones-performance constituyen un componente relativamente novedoso en su matriz artística, pero no plantean una aproximación fundamentalmente diferente. Este artículo argumenta que, para reconocer esa continuidad, hay que apreciar las performances e instalaciones de Jonas no como algo dicotómico, sino más bien como integradas en una práctica coherente que acompasa sus preocupaciones artísticas multifacéticas. Al mismo tiempo, reconocer el nuevo énfasis que Jonas puso en la instalación durante una coyuntura histórica crucial en los años 90, sugiere una interpretación de su práctica como historiográfica, la configuración activa del legado de su obra para el futuro. Una mirada atenta muestra que las acciones de Jonas proponen una conceptualización de sus performances y de su relación potencial con otras formas artísticas —información vital de cara a unas historias ampliadas de la performance y a la integración de esta en las colecciones de museos—.

**Palabras clave:** Joan Jonas, *Mirage*, performance, instalación, práctica artística interdisciplinar, colección y conservación de la performance.

### Abstract

This paper considers Joan Jonas's translations of her works from performance to installation through a focus on one specific but crucial work: her 1976 performance, turned multi-channel video installation, *Mirage*. Throughout her career Jonas has worked fluidly across media, cultivating transformations among motifs as they traverse two and three dimensions, still and moving images, and return in various works over time. As introduced within the context of Jonas's 1994 retrospective at the Stedelijk Museum Amsterdam, installation forms a relatively new component in this matrix, but not a fundamentally different approach. This paper argues that to recognize that continuity is to appreciate Jonas's performances and installations not as dichotomous but rather as integrated within a cohesive practice that encompasses her multifaceted artistic concerns. At the same time, to recognize the new emphasis that Jonas placed on installation at a crucial historical juncture in the 1990s suggests an interpretation of her practice as historiographical, the artist's active shaping of her work's legacy in the future. With close attention, Jonas's actions demonstrate her conceptualization of her performances and their potential relationships to other art forms—information vital to broader histories of performance art and the integration of performance within museum collections.

**Key words:** Joan Jonas, *Mirage*, performance art, installation art, interdisciplinary art, collecting and conserving performance art.



## 1. El presente pasado

Imagina esto. Abriendo una pesada cortina, entras a un gran espacio. Techo alto e inclinado, columnas austeras a lo largo de dos grandes paredes —es un tipo de una basílica post-industrial pintada de negro—. El sonido es un murmullo que resuena. La luz parpadea a través de los monitores de vídeo y de las pantallas de proyección. Te pones en pausa para que se ajusten tus sentidos. Primero escaneando la habitación, y luego moviéndote por ella, tu percepción se ajusta a tu entorno... Figuras, generalmente mujeres, en paisajes, con animales, espejos y máscaras; conos de papel blanco o de estaño galvanizado de casi el doble de tu altura, dibujos a línea de arena o de tiza, en papel o en vídeo; sonidos de viento, sirenas de barcos, silbidos, pasos; imágenes facetadas, sombras, reflejos, prismas... Caminas a través del espacio, aunando percepciones. En un determinado momento, tus experiencias de auras y ecos visuales se adhieren para formar una sintaxis interna, un orden significativo al que no pertenecen referencias externas. Como un sueño o un lugar extraño, el entorno es inmersivo y absolutamente imposible de, más tarde, ser descrito o rememorado completamente. Lo que permanece en ti es una impresión, una imagen que habita en tu mente.

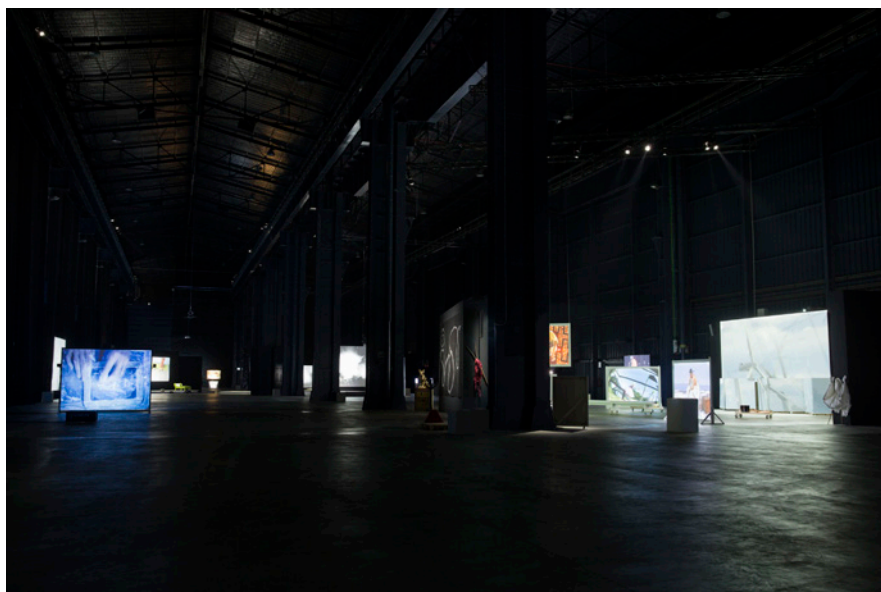


Imagen 1. Jonas, J. (2014). *Light Time Tales*, comisariada por Andrea Lissoni HangarBicocca, Milán.

El espacio es la exposición de 2014 de Joan Jonas *Light Time Tales*, instalada en una galería de 4.500 metros cuadrados en HangarBicocca en Milán, Italia (1). Es la más extensa y completa retrospectiva de su obra hasta ese momento, en la que

presentó diecinueve trabajos: tres películas en 16 mm (transferidas a vídeo), seis vídeos monocal, diez instalaciones multimedia y una performance en directo. Aparte de una galería separada, en la cual se mostró la instalación de Jonas *Reanimation* (2010/2012/2013), la exposición ocupaba un espacio continuo —la primera retrospectiva de su trabajo sin paredes divisorias—. Este evento único ofreció por tanto a Jonas la oportunidad de mostrar no solo un abanico de sus trabajos desde 1968, sino también la cohesión entre ellos. Utilizando maquetas a escala e imágenes por ordenador, Jonas diseñó la disposición junto al comisario, Andrea Lissoni. Con cuidado de distribuir trabajos silenciosos o tranquilos entre otros más ruidosos, Jonas y Lissoni cultivaron, en cambio, la emanación de sonido en vez de neutralizarlo. De la misma manera, organizaron líneas de visión entre los trabajos, teniendo en cuenta las alineaciones visuales y la repetición de temas e imágenes de cara a los visitantes que se movieran por el espacio (2). Para delimitar las instalaciones individuales se utilizaron pantallas de proyección que posibilitaban la visión por ambos lados, guiando a los visitantes para entrar y salir, junto con las líneas de visión, en direcciones indeterminadas. De esta forma, el diseño creó una exposición unificada que reflejaba la multiplicidad de interconexiones en la obra de Jonas, tanto perceptual como temática.

Permitiendo a los espectadores experimentar estas interconexiones en el espacio de exposición, *Light Time Tales* transmitía las características fundamentales de la obra de Jonas. A lo largo de su trayectoria, Jonas fue desarrollando sus ideas a través de diferentes medios, cultivando las transformaciones entre elementos que atravesaban las dos y tres dimensiones, imágenes tanto estáticas como dinámicas, y obras sobre las que volvía pasado el tiempo. Su proceso de trabajo se define mejor como interdisciplinar y no solo como multimedia porque la integración de sus obras en varias modalidades —incluyendo performance, películas, vídeo, dibujo, escultura, narrativa e ilustración— produce *nuevas* formas, que llevan a los espectadores a crear nuevas sinapsis y a alterar sus ideas sobre lo que pueden hacer los componentes formales. Además, como Jonas rehace continuamente algunas obras en diferentes formas y contextos —las performances pueden ser vídeos monocal o instalaciones multimedia, o viceversa—, su trabajo se resiste a las interpretaciones historicistas, que entienden los trabajos artísticos individuales como ligados a una forma y tiempo específicos. Por otro lado, su obra nos pide que adaptemos nuestros marcos metodológicos para que entendamos su trabajo de manera holística. La retrospectiva de Jonas del 2014 dio forma a estas enriquecedoras perspectivas. Rehuyendo las divisiones por técnica o cronología, se facilitaba un intercambio de información fluido sobre sus trabajos, tanto dentro de los movimientos históricos como a lo largo del paso del tiempo.

De las diez instalaciones en *Light Time Tales*, siete se desarrollaban mediante complejas relaciones con algunas performances de Jonas (3). Todos sus trabajos más relevantes desde la mitad de los años noventa han incluido las instalaciones y

performances como aspectos dentro de proyectos holísticos mayores. En algunos casos, Jonas crearía primero las instalaciones y luego desarrollaría la performance partiendo de las mismas imágenes e ideas, mientras que en otros casos ella crearía las performances primero y luego condensaría ese mismo contenido en forma de instalación. Algo típico de su proceso es que ella trabaja yendo constantemente de la performance a la instalación durante las propias performances y exhibiciones, desarrollando un contenido artístico y sus variables formales complementarias conjuntamente. A través de este proceso continuo de esbozo y revisión, los trabajos evolucionan en todos sus niveles, y se tornan más complejos según avanza el tiempo. En algún momento, finalmente, Jonas deja de hacer las performances y continúa hacia nuevos trabajos. Cuando lo hace, las instalaciones permanecen como parte del archivo, piezas de arte coleccionables —aunque incluso en este caso ella continúa revisándolas o, como mínimo, ajustándolas para que encajen perfectamente en los espacios expositivos donde vayan a exhibirse—. Así, incluso las instalaciones que Jonas desarrolló tanto previamente como junto a sus performances, terminan por fundirse como una variedad más de sus instalaciones, esas que ella ha elaborado como repeticiones tardías de performances que se dieron mucho tiempo atrás.



Imagen 2. Jonas, J. (2014). *The Shape, The Scent, The Feel of Things* 2002/2007. HangarBicocca, Milan.



Imagen 3. Jonas, J. (2014). *Mirage* 1976/1994/2005 vista de la instalación mostrando *Revolted by the Thought of Known Places...Sweeney Astray* (1992/1994) *al fondo*. HangarBicocca, Milán.

La primera vez que Jonas creó versiones *instalativas* de sus performances para su retrospectiva de mitad de carrera, fue en el Stedelijk Museum en 1994. Para esta muestra, el museo le encargó cinco instalaciones nuevas basadas en performances anteriores —comenzando con sus primeros trabajos de finales de los sesenta— y una obra nueva tanto con versión en instalación como en performance (4). La exposición supuso un punto de inflexión en la carrera de Jonas, ya que su centro de atención pasó de la performance y el vídeo a incluir también la instalación como un aspecto integral de su práctica artística en curso. Incluso cuando el museo se dirigió a ella para organizar esta exposición a principios de los noventa, la pregunta de *cómo*, exactamente, era posible mostrar sus trabajos-performances, permaneció abierta. Finalmente, Jonas desarrolló la idea de crear instalaciones relacionadas con una selección de performances a través de sus conversaciones con la comisaria, Dorine Mignot. Un factor influyente en esta forma de trabajar fue la edad de Jonas. Con cincuenta y muchos, Jonas se sentía incapaz, o se mostraba reticente a llevar a cabo algunas de las acciones físicas cruciales que habían protagonizado sus performances anteriores. De modo que una reproducción de sus trabajos tal y como lo hizo en su primera retrospectiva de 1980 le parecía poco realista y poco consistente en el año 1994 (5). Otro factor más, también relacionado, fue el deseo de Jonas por descubrir nuevas formas y contextos para sus piezas artísticas que no necesariamente requirieran de su



presencia física como elemento en la performance. Esto no solo tenía que ver con la edad, sino que fundamentalmente fue un reflejo de su deliberada elección de diversificar su arte más allá de la performance y por lo tanto de abrir los límites hacia nuevas audiencias (6).

Aunque algunos artistas y críticos han tendido a valorar la relativa opacidad de la performance y a defender su carácter efímero como su mayor virtud, estas condiciones fueron elementos de frustración para Jonas, ya que le imponían una serie de limitaciones sobre quién podría acceder a su trabajo, cuándo y cómo. En un vídeo realizado para documentar su retrospectiva de 2014 en Milán, Jonas puntualizó que ella rehacía continuamente sus performances en diferentes formas precisamente porque ella está “interesada en que el público las experimente [y no quiere] esconderse o permanecer distante” (7). En la presentación que Mignot hizo de Jonas en esta retrospectiva de 1994, expresó las mismas frustraciones y deseos por hacer el trabajo de esta más accesible, tal y como haría la comisaria Valerie Smith en su presentación de la exposición en el *Queens Museum of Art* diez años más tarde, en 2003. La compartida opinión entre estas comisarias y la artista, fue que la invisibilidad relativa del trabajo de Jonas —tanto dentro de la historia del arte como en una conciencia pública más amplia— era algo de lo que arrepentirse y algo que había que cambiar.

En ese mismo momento histórico, años noventa y principios de los 2000, el mundo del arte comenzaba a involucrarse en encendidos debates sobre la creciente entrada del *performance art* en colecciones de museos y programas de exposiciones. Para muchos, incluyendo al crítico del *New York Times*, John Rockwell, la premisa misma de conservar la performance resultaba absurda. En un artículo de apertura del simposio del 2004 titulado *Not for Sale: Curating, Conserving, and Collecting Ephemeral Art* [No está en venta: comisariado, conservación y colección del arte efímero], Rockwell expuso una posición dogmática sobre la fugacidad de la performance, que: “sin ser algo que se pueda conservar ni coleccionar [la performance] puede ser descrita y anotada y grabada y registrada en vídeo. Pero como ocurre con una noche en un club de jazz, en un teatro o incluso en el marmóreo Carnegie Hall, la verdadera experiencia consiste en estar allí, en ese preciso instante y lugar, que nunca se repetirá” (Rockwell, 2004).

Rockwell atribuyó los esfuerzos en la preservación de la performance a un conservadurismo reaccionario de ese momento y a los deseos supuestamente egoístas de los artistas, que querían “dejar algún tipo de huella para la posteridad”. Jonas fue la única representante de los artistas en este panel, y Rockwell (2004) se refirió a que las descripciones que hacía de su propia práctica instalativa resultaban “inconscientemente francas respecto de sus deseos por conservar su trabajo y ser pagada por ello”. Sin embargo, tal y como demuestran tanto la historia de sus exposiciones como la evolución de su trabajo artístico, Jonas era

lo opuesto a “inconsciente” o “irreflexiva”. El tono condescendiente de Rockwell delata su propio entendimiento limitado de la historia y la complejidad de la obra de Jonas, así como su adherencia a ciertos principios asumidos del arte *medium-specific*. En este aspecto Rockwell, por supuesto, no estaba solo. Por el contrario, sus afirmaciones reflejan un contexto discursivo más amplio que rodea o explica la supuesta “ontología” de la performance y la “epistemología” de su abanico de representaciones (8). Pero tal vez por ese contexto y no a pesar de él, Rockwell pasó por alto que Jonas estaba de hecho *haciendo*, o esforzándose por hacer, a través de sus instalaciones, lo que constituye una alternativa radical frente a una presupuesta dualidad entre la mera “documentación” y el simple hecho de “estar ahí”.

Jonas describe sus migraciones formales entre los trabajos como “traducciones” (9). Mostrando una preocupación explícita sobre las cualidades específicas de cada medio y su contexto, la artista transfiere el contenido de uno a otro, creando correspondencias dinámicas entre los diferentes aspectos de su obra. Las instalaciones-performance son ejemplos de esta práctica que le permiten transformar proyectos efímeros en realidades sólidas. A pesar de todo, las instalaciones ni documentan las performances ni simplemente las representan, como si se refirieran totalmente desde fuera de ellas mismas a esos eventos efímeros que ocurrieron en otro sitio. Por el contrario, Jonas reconfigura los elementos de la performance deliberadamente —incluyendo imágenes en movimiento, *sets*, elementos de atrezzo y otra imaginería— para dar forma a experiencias únicas para las audiencias de los museos de arte contemporáneo. Las instalaciones se corresponden con las performances mediante una equivalencia funcional en la presentación de sus imágenes y temas, pues Jonas tiene en cuenta las particularidades espaciales, temporales y las condiciones históricas en las que las audiencias se encuentran con una forma como opuesta a la otra. Como resultado, las instalaciones no solo proporcionan una mirada crítica sobre piezas anteriores que ya no son viables *como* performance, sino que también permiten a esos mismos trabajos tener una nueva vida en el presente.

Lejos de una propuesta de revisión drástica, sí podemos afirmar que algunas “traducciones” parecidas fueron fundamentales en el trabajo de Jonas desde sus inicios. Su primera performance *Oad Lao* (1968), se convirtió en la película de 16 mm. *Wind* (1968), y su película de 16 mm. *Songdelay* (1973) culminó en una serie de performances al aire libre que incluyeron *Jones Beach Piece* (1970), *Nova Scotia Beach Dance* (1971) y *Delay Delay* (1972) (10). Las películas no documentan las performances sino que trasladan sus ideas en términos cinematográficos específicos. En *Songdelay*, por ejemplo, Jonas utiliza lentes de gran angular y teleobjetivos para exagerar y comprimir la profundidad aparente de la imagen, explorando la ilusión de atenuación espacial y las desincronizaciones entre el sonido y la imagen, como había hecho utilizando grandes distancias

en sus performances al aire libre. Tal y como estas tres películas atestiguan, el carácter efímero del arte nunca fue el objetivo principal de la artista sino algo simplemente inherente a su obra en ciertas formas. Por el contrario, Jonas siempre ha desarrollado sus performances estableciendo comparaciones con otros medios, en este caso la imagen en movimiento. Explicando *Songdelay*, Jonas dijo: “Quería conservar mis performances en un formato que me interesara y como a veces utilizaba conscientemente la filmación como referencia durante las performances, esta resultó lo más apropiado” (2003, p. 121). Por lo tanto, aunque las performances y las películas de Jonas son significativamente distintas entre sí, pues ambas ofrecen diferentes posibilidades y limitaciones, también reflejan la naturaleza interdisciplinar de su trabajo en general y se sostienen como entes paralelos en sus posteriores instalaciones.

A lo largo de su trayectoria, Jonas ha demostrado una marcada sensibilidad hacia las cualidades específicas de cada medio artístico individual, mientras promueve las interconexiones entre ellos, testando sus similitudes y sus diferencias, y poniendo esta variedad de medios en sintonía. Estas correspondencias conforman el núcleo de su trabajo que, a cambio, desafía las clasificaciones convencionales del vídeo, la performance y la instalación como géneros distintos. Tal y como se introdujo en el contexto de la retrospectiva en el Stedelijk, las instalaciones-performance constituyen un componente relativamente novedoso en este núcleo, pero no una aproximación fundamentalmente diferente. Para reconocer esta continuidad hay que apreciar las performances e instalaciones de Jonas no como algo dicotómico, sino más bien como algo integrado en una práctica coherente que acompasa sus preocupaciones artísticas multifacéticas. Al mismo tiempo, reconocer el nuevo énfasis que Jonas puso en la instalación durante una coyuntura histórica crucial en los años noventa, sugiere una interpretación de su práctica como historiográfica —la activa configuración de la presencia archivística de sus trabajos y de su recepción en el futuro—.

Por esta razón, es de fundamental importancia realizar un esfuerzo por articular las relaciones entre las performances e instalaciones de Jonas para entender cómo ella concibe su trabajo y cómo ha elegido desarrollarlo en el final del s. XX y en el s. XXI. ¿Qué aspectos de sus performances traducen las instalaciones y cómo? ¿Qué tipos de experiencias ofrecen a las audiencias del presente, y hasta qué punto contienen esas experiencias una dimensión histórica que reflexiona sobre el pasado de la obra? (11)

## 2. *Mirage*, 1976/1994/2005

Recorriendo el pasillo central de la exposición de Jonas en HangarBicocca, llegamos hasta un viejo monitor rectangular de televisión apoyado en vertical sobre uno de sus lados. En la pantalla vemos a Jonas, aparentemente atrapada en



un ciclo interminable de días y noches, que nos mira y nos habla: “Good morning,” dice, y luego: “Good Night.” “Good Morning!” “Good night.” “Good morning.” “Good night.” Y así continuamente sin parar. A veces juguetona y a veces molesta, con su habitual actitud directa, Jonas representa este ritual una y otra vez —para nosotros o para sí misma, para alguien o algo, es difícil saberlo—. Se encuentra en casa en esta situación; ves las cosas de su día a día que cambian, como su carácter, como la luz, con cada saludo. Comienzas a pensar en el tiempo: el paso de días, noches, semanas, estaciones, años. Sin inicio o final, su ciclo cotidiano se funde con la eternidad. Aún así, lo sabes, la imagen es del pasado. En blanco y negro, perceptiblemente granulada, habita en tu tiempo, llena tu mente y a pesar de ello permanece distante.



Imagen 4. Jonas, J. (1976). *Good Night Good Morning* [fotograma].

Al retirar nuestra atención de este vídeo, la perspectiva cambia para ajustarse, una vez más, al espacio que nos rodea. Nos damos cuenta de que el vídeo forma un pasaje que nos dirige hacia una instalación más grande tras él, un espacio central abierto al que accedemos. Nos rodean imágenes en movimiento; sus sonidos componen un inquietante zumbido. Con un cierto mareo, vamos girando lentamente en círculo para analizar el espacio y sus contenidos. A nuestra izquierda, una película de un volcán en erupción cuelga junto a un grupo de altos conos metálicos; en una plataforma negra bajo la película hay una cuadrícula con números, sin orden aparente, dibujados en tiza. Recordamos algunos conos similares de otra instalación que vimos cerca de la entrada a la exposición y también de la casa de Jonas en el vídeo que acabamos de ver. El volcán es una

especie de cono; los árboles a lo largo de sus inclinadas laderas nos recuerdan a conos. Nuestra mirada deambula.

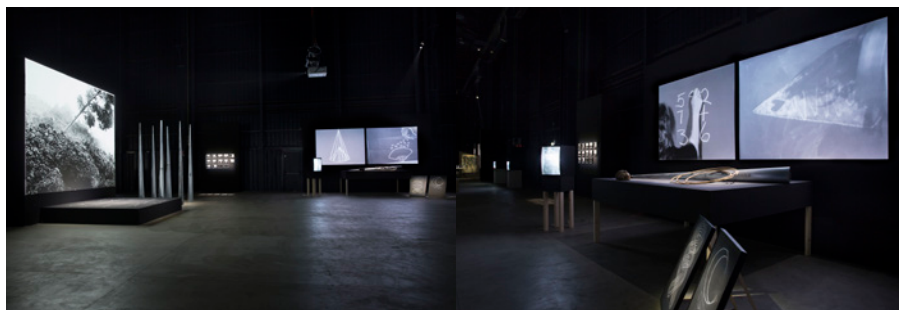


Imagen 5. Jonas, J. (2014). *Mirage* (1976/1994/2005). HangarBicocca, Milan.

Nos encontramos ahora de frente con una doble proyección que cuelga encima de una mesa negra sobre la que vemos una máscara con la cara de un hombre, otro cono metálico y dos aros de madera. Por un momento, ambas proyecciones muestran a Jonas dibujando en tiza blanca sobre una pizarra. Dibuja imágenes que podrían ser señales, pero ¿de qué? No lo sabemos: otra especie-de-cono, soles que se convierten en lunas, patrones laberínticos trazados deliberadamente con una línea continua... Vemos algunos dibujos parecidos en pizarras situadas sobre el suelo junto a la mesa. La pantalla de la derecha cambia para mostrar fragmentos de metraje televisivo *vintage* —un informativo en el que aparece Richard Nixon y anuncios— y la imagen de la izquierda muestra a Jonas atravesando repetidamente un enorme aro de madera como los que hay encima de la mesa. Sobre un plinto a la izquierda de la mesa se apoya otro monitor de televisión en vertical; este muestra un paisaje rural corriente que discurre rápidamente tras la luna de un coche. Una barra negra recorre verticalmente la pantalla y se desplaza, rítmicamente, hacia la derecha. Este desplazamiento hipnótico acentúa el pasar del paisaje y, al igual que los ciclos de mañanas y noches de Jonas, marca el tiempo sin llevar cuenta de ello.

Nos damos la vuelta y, cruzando el espacio abierto, llegamos hasta el vídeo final, una vez más expuesto en un monitor en vertical. La imagen en blanco y negro y muy contrastada parece en principio una composición plana formada por un patrón de líneas horizontales y verticales. Entonces Jonas, que lleva un kimono negro, accede al espacio con paso firme y se desliza entre lo que reconocemos como dos altos conos blancos. Su habilidad para hacerlo nos sorprende, al devolver profundidad a un espacio inicialmente plano, como lo hace también al continuar con sus pasos hacia lo que se desvela como una ventana alta y con marco blanco tras abrirla. De pie frente a la ventana, su bata negra camufla su cuerpo en el cielo de la noche, y ella parece desaparecer. Al mismo tiempo, se oyen ladridos de perro entrando por la ventana que, cuando la cierra, cesan. Los pasos de Jonas y unos

silbidos ocasionales marcan su avance por el distorsionado espacio de la imagen, mientras desde una zona fuera de cámara, escuchamos voces de una radio y la sirena de un barco.



Imagen 6. Jonas, J. (1976). *May Windows* [fotograma].

En este vídeo, *May Windows* (1976), Jonas investiga un conjunto de contrastes perceptivos: horizontal y vertical, blanco y negro, luz y oscuridad, profundidad y planitud, interior y exterior, visible e invisible, silencio y ruido. A partir de aquí pueden establecerse conexiones con otros aspectos de la instalación: contrastes del día y la noche, de luz y oscuridad, los cambios de humor de Jonas en *Good Night Good Morning* (1976), y los contrastes de energía entre la violenta explosión volcánica y los metódicos vídeos de dibujos. Una noción de las correspondencias es lo que mejor describe estos contrastes; no obstante, en todo momento está presente una tensión entre las polaridades que activa las transmutaciones entre uno y otro extremo. El viraje cíclico de días y noches en *Good Night Good Morning* conecta con otras transformaciones, como las que se producen entre los dibujos de Jonas de soles y lunas y sus movimientos rítmicos, atravesando repetidamente el aro de madera en los vídeos. Se podrían intuir estas relaciones al acceder al espacio por las interacciones constantes entre sonidos e imágenes en el campo perceptivo. Sin embargo, abarcar los temas intelectualmente requiere un lento procesamiento, deliberado o no, del encuentro y comparación de los componentes individuales. En este sentido, los temas más amplios que trata *Mirage* emergen en una imagen abstracta de ritual y transformación que toma forma, aunque siempre de manera diferente, en las mentes de los espectadores.

En *Mirage*, como en la mayoría de los trabajos multimedia de Jonas, la forma es un montaje de elementos dispares, los cuales tratan aspectos específicos de un tema central (12). La sustancia de la obra reside en la química entre estas partes, que se manifiesta a través de las experiencias de los públicos y sus interpretaciones a lo largo del tiempo. Lo mismo ocurre con la performance, y la instalación preserva así esta cualidad experiencial del contenido sin permanecer ligada al contexto original de presentación. Al mismo tiempo, la instalación aporta puntos de referencia para situar a las audiencias dentro de las coordenadas históricas o en un presente que se refleja en el pasado de la obra. La decisión de Jonas de mostrar los vídeos en monitores históricos de los años 70 es un ejemplo, y el uso de metraje televisivo *vintage* en la proyección de vídeo es otro, pues sirve para rememorar el momento de la performance, alrededor de 1976, a través de contenido históricamente localizable. Este metraje nunca apareció en ninguna performance, como tampoco ninguna grabación del mismo vídeo. En *Mirage II* (1976/2000), el vídeo consiste en grabaciones no utilizadas previamente que datan aproximadamente de 1976 y que Jonas editó para la segunda presentación de la exposición, en la Galerie der Stadt de Stuttgart (2000), para facilitar lo que ella llamó “un sentimiento, o la atmósfera de un momento” (2011, p. 121). Más directamente, en cambio, la instalación se refiere a la historia de la obra como performance mediante catorce fotografías colgadas más allá del espacio central donde los vídeos convergen. Estas fotografías muestran el escenario y los elementos de atrezzo en contexto y, de manera significativa, a Jonas como agente

central de la acción.

No existe documentación en vídeo de *Mirage*, pues Jonas no solía grabar sus performances durante los años 70. Por tanto, todos los recuerdos de la performance perviven en un archivo de fragmentos —el guión, las fotografías, las reseñas y entrevistas a Jonas— así como en las películas y vídeos que formaron parte de ella. Algunas de estas fuentes figuran como materiales de la instalación, que, en este sentido, conforma un archivo experiencial que permite una perspectiva única sobre las imágenes y el contenido de la obra. La instalación además difiere de la performance en aspectos decisivos, debido no solo a las inevitables particularidades del contexto histórico, sino también a las modificaciones intencionadas de Jonas en los materiales y sintaxis de la obra. Por otra parte, la diferencia entre las dos presentaciones de la obra activa una serie de cuestiones relacionadas con la forma en la que Jonas manipula el espacio, el tiempo y los medios para dar forma a experiencias únicas para la audiencia en ambos contextos. El análisis del guión de la performance, junto con representaciones en forma de archivo, permite una interpretación de la estructura de la obra en performance, proporcionando así una base para evaluar un estado de conexión entre los dos objetos (13).

### 3. *Mirage*, 1976

Jonas estrenó *Mirage* en mayo de 1976, tras regresar de una estancia de tres meses en India, donde practicó el yoga y la meditación en un *áshram*. La experiencia había supuesto una transformación personal y artística para ella, y esta performance elige entonces como tema principal las transformaciones tanto perceptuales como espirituales. Al mismo tiempo, el proyecto fue creado específicamente para la sala de proyecciones del *Anthology Film Archives* de Nueva York, y puesto que la imagen en movimiento había constituido una referencia crucial para su trabajo, en *Mirage* Jonas decidió rendir un homenaje al cine (14). La performance representaba una integración de espacios y tiempos reales, mediatizados mediante resonancias entre cine, vídeo y performance en directo. El efecto era cinemático: la ilusión de una realidad presente y cohesionada, compuesta de espacios y tiempos dispares.



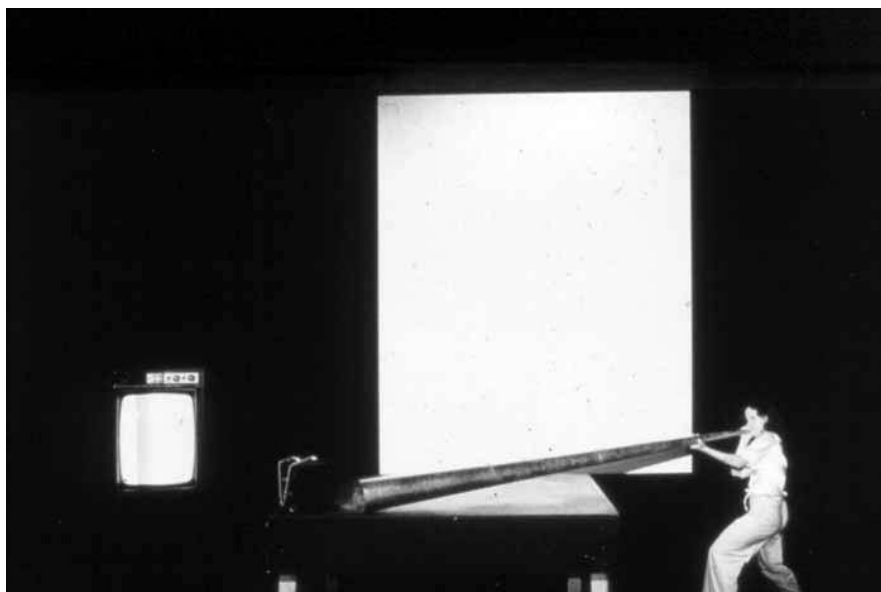


Imagen 7. Jonas, J. (1976). *Mirage*, Anthology Film Archives. Fotografiado por Babette Mangolte.

El fuerte contraste entre la pantalla blanca del *Anthology* y sus paredes negras proporcionaba un telón de fondo para las películas en blanco y negro, los vídeos y los dibujos en directo con tiza blanca de Jonas sobre las pizarras. Como escenario, la artista construyó una mesa negra de madera de aproximadamente tres pies de alto por cinco pies cuadrados de superficie y la situó delante de la pantalla. Sobre la mesa, en una de sus esquinas delanteras, había un pequeño monitor orientado hacia el escenario del que emanaba una luz de televisión azulada que se extendía por la performance, y sobre un plinto negro a un lado del escenario había otro monitor más grande, que Jonas había girado y apoyado sobre un lado para mostrar vídeos hechos para ser vistos en vertical. Organizó la zona de performance según tres registros: el espacio entre la primera fila de sillas y el escenario elevado, la superficie del escenario hasta la pantalla, y el área de detrás de la pantalla, donde figuras de sombras aparecían al retroiluminarse.

Pese a carecer de personajes y de historia, la performance poseía una estructura. Jonas utilizó las cuatro configuraciones posibles de la pantalla del *Anthology* para organizar cuatro movimientos, que iban *in crescendo* y formando una espiral hacia un final cíclico. Cada movimiento marcaba un cambio claro en el estado de ánimo o en la energía predominante de la performance, con el primero funcionando para establecer la temática de la performance. La parte de vídeo, *May Windows*, en esta y en la siguiente sección, desarrollaba el tema de las oposiciones de la performance, y además integraba los espacios audiovisuales

y físicos de la misma. El vídeo comienza con una transformación de la imagen mientras Jonas, no visible tras la cámara, ajusta los niveles de exposición hasta que todas las sombras desaparecen y la imagen, que durante un breve momento inicial es reconocible como espacial, se transforma en un diseño estampado de formas planas en blanco y negro. Pese a ser plano, Jonas organizó el espacio del vídeo en tres registros —una zona tras la cámara, que se escucha pero no se ve, el espacio visible entre la cámara y la pared de la ventana, y el área que se escucha pero no se ve, fuera de la ventana— de esta forma armoniza el espacio del vídeo y de la performance.

Mientras *May Windows* se mostraba durante la performance, Jonas se sentaba en el escenario cerca del monitor pequeño, cuya luz azul proyectaba su propia sombra sobre la pantalla. En ocasiones, al cambiar de posición y alterar su forma, Jonas contrastaba su imagen como sombra, vídeo y cuerpo físico, incluso cuando la luz del monitor integraba físicamente los tres. Al mismo tiempo, los sonidos del vídeo entraban en el espacio de la performance y hacían eco de sonidos similares que Jonas y sus co-performers producían en directo —soplando por los conos metálicos, por ejemplo, o silbando la melodía preferida de Jonas—. En la performance, el monitor de televisión hacía una función de espejo/reflejo de la ventana al regular la entrada de sonidos desde otros espacios hacia el que estaba inmediatamente presente, y su orientación vertical duplicaba el tamaño del marco de la ventana, creando una ambigüedad entre la imagen y el objeto y prestando a la imagen una presencia física en el escenario. La integración del vídeo con el espacio de la performance resultaba así significativa, pues las interacciones en directo entre estos elementos tejían una realidad de percepción unificada.

Un efecto similar se producía a través de varias repeticiones de imágenes y gestos en cine, vídeo y acciones performativas. Varias veces durante la performance, por ejemplo, Jonas dibujaba y borraba imágenes en una pizarra —símbolos enigmáticos, incluyendo patrones laberínticos que ella denomina “endless drawings” [dibujos infinitos], ya que los hacía con una línea continua—. La performance también incluía grabaciones en 16 mm de Jonas dibujando y borrando las mismas imágenes, y un contexto más amplio de esta actividad aparece en otro vídeo-performance, *Good Night Good Morning*, que muestra la pizarra y sus imágenes en la casa de Jonas. En este vídeo, los espectadores vislumbran aspectos de la vida diaria y del proceso artístico de Jonas —cuando se levanta junto a la pizarra una mañana, o cómo la confronta agresivamente otra noche antes de ir a la cama— y también vemos las imágenes en distintos estadios de preparación para la filmación y la performance.

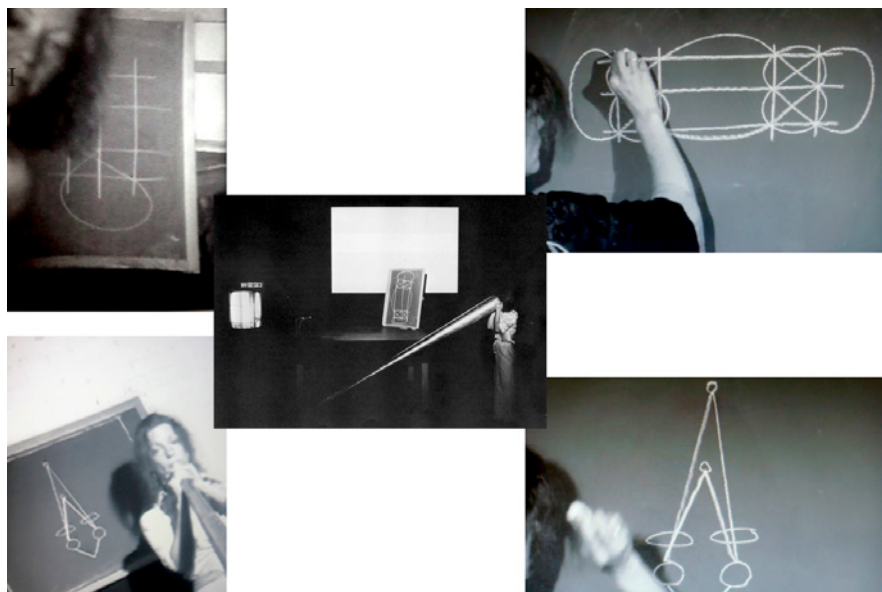


Imagen 8. Izq.: Jonas, J. (1976). *Good Night Good Morning* [fotograma].  
Centro: Jonas, J. (1976) *Mirage* [fotografía]. Anthology Film Archives. Foto-  
grafiado por Babette Mangolte. Dcha.: Jonas, J. (1976) *Drawing Film (Mirage)*  
[fotograma].

La secuenciación de la performance no solo evocaba una temática de contrastes sino también una imagen de transformación, y *Good Night Good Morning* jugó un papel esencial en el desarrollo de este trazado artístico. El cuarto y último movimiento de la performance comenzaba con Jonas jugando a la rayuela en solitario, golpeando los números vigorosamente con un palo, y volviendo luego al sitio, agitando todo su cuerpo tan fuertemente como le era posible a modo de meditación dinámica, refiriéndose a “deshacer los nudos” en el cuerpo y la mente. Actuó con este movimiento frenético durante cinco minutos delante de imágenes procedentes de un documental sobre un volcán en erupción —el clímax energético de la performance—. Cuando terminó la proyección, Jonas se desplazó hacia el área detrás de la pantalla, y las luces del fondo se apagaban y encendían, dejando ver a la artista y a los demás performers entre un bosque de conos. Llegado este punto, *Good Night Good Morning* comenzó a verse en el monitor vertical, iniciando un nuevo evento que conectaba los temas de contrastes que habían caracterizado a la performance hasta ese momento con una serie de ciclos que estructuraban el final.

Después de *Good Night Good Morning*, la película donde aparecían los dibujos se reanudó para mostrar a Jonas trazando largas curvas a modo de arco iris mientras la voz de un hombre cantaba la nana “*Ba Ba Black Sheep*”. En su conjunto, estas acciones sugieren una renovación, una vuelta a la inocencia

de la infancia. Lo siguiente en la película era que Jonas dibujaba un círculo y lo etiquetaba como “Sun” [Sol], para posteriormente borrar la palabra y una parte del círculo, dejando una figura de aspecto creciente, lo que se refería a la correspondencia entre el sol y la luna —símbolos alquímicos de cambio y transmutación—. La secuencia final comenzaba con Jonas llevando a cabo una serie de movimientos cíclicos, atravesando repetidamente un gran aro de madera junto con fragmentos de grabaciones donde ella hacía esos mismos movimientos. Para realizar estas grabaciones, la cineasta Babette Mangolte grabó a Jonas en vídeo con el monitor apoyado sobre uno de sus lados y desincronizado para crear un desplazamiento horizontal a lo largo de la pantalla. La película resultante reproduce la imagen en vídeo, y el movimiento independiente de la pantalla, debido al desplazamiento, provoca un ritmo sincopado que resalta la acción cíclica de Jonas. En algunos momentos, tanto en el escenario como en la pantalla, Jonas se agachaba hasta quedar en posición fetal dentro del aro y se balanceaba hacia delante y hacia atrás. Finalmente, la imagen cambió para mostrar a Jonas doblada por la cintura, como un cono, mirando hacia la cámara y, según los valores de la imagen van cambiando de claro a oscuro, Jonas va desapareciendo tras la franja horizontal. Asumiendo el cono como forma central aunque siempre ambigua de la performance, la desaparición de Jonas disolvió de manera efectiva la imagen misma de la performance, y mientras ocurría esto, una música circense sonaba circulando a través de los altavoces que rodeaban la sala.



Imagen 9. Jonas, J. (1976). *Mirage* [fotograma].

#### 4. *El futuro presente*

La traducción es un proceso esencialmente historiográfico, pues engloba interpretaciones sobre la relevancia de una obra en términos de su presente histórico y cultural. En *La tarea del traductor*, Walter Benjamin nos recuerda que la literatura —y por extensión todo arte— participa de historias vivas, en evolución, y que por tanto, en la traducción, como parte del más allá de una obra, el original necesariamente sufre cambios. Según su texto, “La traducción no es

en absoluto la conexión hueca entre dos lenguas en tanto lenguas muertas, de modo que la forma que a la traducción le corresponde consiste en ir llamando la atención sobre el proceso de maduración de la palabra ajena y ese dolor de parto que la palabra propia nos produce.” (1968, p. 73) (15). El interés de Jonas por la instalación durante los años noventa refleja este proceso de guiar la maduración y el cambio en sus trabajos. Si las instalaciones partían inicialmente, en parte, de su desarrollada conciencia histórica en torno a 1994 y de una anticipación respecto al futuro de su trabajo, también reflejan los cambios en los públicos del arte así como una serie de oportunidades para la presentación de sus trabajos de las que no había dispuesto anteriormente.

Tanto la conceptualización de Jonas de su trabajo como “traducción” como su habilidad para hacer que las instalaciones sean realmente efectivas como tales constituyen una formación histórica que se ha desarrollado a lo largo del tiempo. La primera versión como instalación de la obra *Mirage*, que Jonas creó para su retrospectiva en el Stedelijk en 1994, reunía los elementos más representativos de su trabajo por primera vez desde la última presentación de la obra como performance en 1980. Pero comparada con la versión en seis canales que Jonas muestra hoy en día, esta versión bi-canal parece más un primer paso necesario que muestra cómo ha evolucionado su enfoque desde entonces. En 1994, Jonas todavía no describía sus instalaciones como traducciones. En cambio, sí conceptualizaba su práctica como una extensión de sus actividades escultóricas y describía las instalaciones resultantes como “stage sets” [escenografías, montajes escenográficos]. Ni la terminología ni la práctica carecía de precedentes en su carrera. En 1976, Jonas presentó la que sería su primera exposición en un museo —y también una de sus primeras instalaciones presentadas en una galería—, en el Institute of Contemporary Art de Philadelphia y la tituló *Stage Sets* (16). El epónimo *stage set* servía para recordar las escenografías de sus performances e incorporaba elementos de otros trabajos recientes —incluyendo *Funnel* (1974) y *Mirage*— pero no representaba ningún trabajo en particular. En 1994, Jonas volvió sobre este mismo modelo y lo desarrolló, reconstruyendo la escenografía [stage set] y reconfigurando elementos de la performance para evocar la apariencia y carácter específicos de *Mirage*.





Imagen 10. Jonas, J. (1976). *Stage Sets* [vista de la instalación]. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.

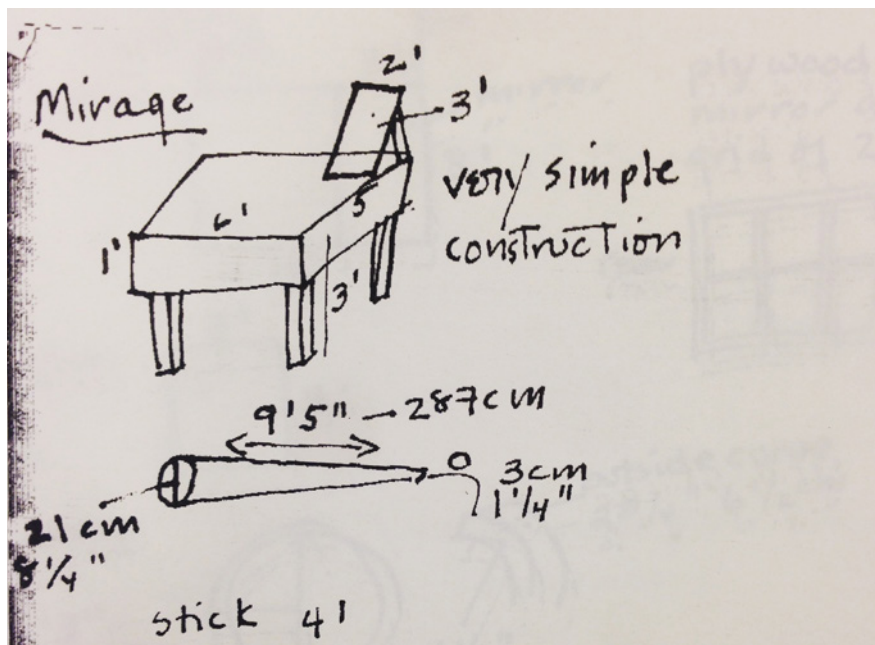


Imagen 11. Jonas, J. (sobre 1994). Diagrama para la instalación *Mirage*. Archivo del Stedelijk Museum, Amsterdam.

Para el Stedelijk, Jonas produjo un nuevo vídeo, *Mirage V* (1994), que compilaba fragmentos de su *drawing film* de la performance, filmado en 16 mm intercalados con partes de la película del volcán, y seguidos de *May Windows*. Proyectó este vídeo sobre la mesa reconstruida —una “construcción muy sencilla”, siguiendo un diagrama anterior— y sobre ella situó los elementos de atrezzo de la performance. *Good Night Good Morning* se reproducía en un monitor vertical junto a la mesa, y dos grupos de fotografías documentales de performances se colgaban en las paredes adyacentes —uno de los grupos representaba *Mirage* y el otro la performance anterior, también relacionada, *Funnel* (1974)—. Más adelante, Jonas continúa revisando la instalación en varias exposiciones de la siguiente década. En esas versiones posteriores se deshace de las fotografías de *Funnel* y separa los vídeos como canales individuales que se reproducen simultáneamente rodeando a los espectadores. Para su retrospectiva de la Galerie der Stadt en el 2000, añadió además el vídeo *Mirage II* (1976/2000) y otro vídeo recién editado, también titulado *Mirage* (1976), que reúne todas las tomas del *footage* que Jonas había extraído de la performance. Con estos añadidos, la instalación fue adquiriendo una mayor autonomía de la performance, aunque al mismo tiempo, por su aproximación a un sentido cualitativo de carácter y contenido, comenzó a ser un reflejo de la performance como objeto complementario.

En torno a esas mismas fechas, principios de los años 2000, Jonas comenzó a describir sus instalaciones como traducciones y también a enfatizar sus dimensiones temporales, además de las espaciales (17). En esa época, Jonas escribió:

“En todos mis trabajos recientes he experimentado con la duración y el tiempo, en cómo son percibidos y experimentados de manera diferente en la performance y en la instalación —por una audiencia que se mueve por un espacio, en oposición a otra que se sienta en una posición fija para presenciar un evento teatral”(18) (2001, p. 121).

En este momento de su carrera, Jonas comienza a investigar las diferencias específicas entre la performance y la instalación, tal y como había ido haciendo con otros medios a lo largo de su carrera. Este enfoque ha regido el curso posterior de su obra y posibilitado proyectos recientes, como su ambiciosa instalación de cinco salas y una performance relacionada, *They Come to us Without a Word*, comisionada para el pabellón de los Estados Unidos en la Bienal de Venecia del 2015. El mismo enfoque en la cualidad que uno experimenta en los espacios de las instalaciones informaba también el entorno inmersivo y exploratorio de *Light Time Tales*. La manera en que esta exposición establecía una conexión integral entre elementos dispares —es decir, entre las obras individuales— era un reflejo de las propias formas de la obra de Jonas. Así, en este momento, veinte años después de la decisiva muestra en el Stedelijk, que en rigor inauguraba su práctica de la instalación, Jonas ha logrado una traducción de su trabajo artístico en la forma misma de la exposición.

Aunque la experiencia de presenciar las performances de Jonas proporciona perspectivas únicas sobre su trabajo que no se podrían adquirir por otros medios, sus performances siempre tratan sobre algo más que lo que, en palabras de Rockwell, supone simplemente el haber estado allí, “en ese preciso instante y lugar, que nunca se repetirá”. Lo que trasciende de la experiencia propia de ese momento es el *contenido* de una obra que posee un grado de independencia, o “traducibilidad”, que permite a Jonas adaptar sus trabajos de diferentes maneras y dentro de contextos históricos diferentes. Al ser su obra altamente visual y sugerente, el contenido es inherente a las imágenes mismas y las necesita, a ellas y a las interpretaciones que la audiencia hace de ellas, como medios de transmisión. Este encuentro interpretativo es esencial para la obra, y la mayor ventaja de la traducción sobre la documentación radica precisamente en su conservación.

Los museos han funcionado como colaboradores en el esfuerzo de Jonas por hacer sus obras accesibles a audiencias del presente y del futuro, mientras además conservaban su integridad como obras polifacéticas que han evolucionado a lo largo del tiempo. El Museo de Arte Moderno de Nueva York, que adquirió la instalación *Mirage* en el año 2007, conserva extensas grabaciones, incluidas entrevistas con Jonas, que detallan los deseos de la artista sobre su presentación (19). Lo mismo ocurre con las dos instalaciones a cargo del Stedelijk Museum: *Organic Honey's Visual Telepathy / Organic Honey's Vertical Roll* (1972/1994) y *Revolted by the Thought of Known Places...Sweeney Astray* (1992/1994). La evolución de las instalaciones-performance de Jonas sitúa en un primer plano la función de los museos como administradores de estos trabajos y también, en parte, del legado artístico de la artista. Jonas ha estado implicada activamente en cada instancia de la exposición de sus trabajos hasta ahora, y aunque una instalación como *Mirage* es, llegados a este punto, relativamente estable, Jonas siempre afina la disposición final en cada sala de exposiciones siguiendo sus criterios artísticos. Estas ligeras variaciones en la formalización de las obras sitúan en los museos la responsabilidad de tomar decisiones en nombre de la artista cuando ella ya no pueda hacerlo. El Stedelijk es consciente de esta cuestión y mantiene por tanto grabaciones detalladas de las distintas exposiciones de las obras para construir una historia de cómo han evolucionado a lo largo de cada presentación (20). Esta información amplía las instrucciones básicas para ayudar a los museos a encontrar soluciones a cuestiones imprevistas que puedan surgir en el futuro. Al conservar esta memoria de la evolución de los trabajos, estos archivos institucionales también modifican las nociones del objeto museístico calcificado para amoldarse a la multi-dimensionalidad de la obra de Jonas.

## Agradecimientos

Este artículo es el resultado de un texto que presenté inicialmente como parte del simposio “Experience in and Beyond the White Cube” [La experiencia en y más allá del cubo blanco] en la Universidad de Texas, Austin, el 14 de noviembre de 2015. Agradezco a los siguientes mentores y colegas por sus comentarios en las diferentes etapas de este proyecto: Ann Reynolds, Andrea Lissoni, Valerie Smith, Roberto Tejada y Noah Dillon. El artículo fue originalmente publicado en *Stedelijk Studies Journal* (3), enero 2016.

## Notas

- (1) Joan Jonas, *Light Time Tales*, comisariada por Andrea Lissoni, HangarBicocca, Milán, 2 de octubre de 2014 – 1 febrero 2015; Malmö Suecia, 26 de septiembre de 2015 – 10 de enero de 2016.
- (2) Jonas habla sobre su proceso de diseño de la exposición en un vídeo producido por HangarBicocca y distribuido en la web del museo:  
<http://www.hangarbicocca.org/exhibitions/what-s-on/Joan-Jonas>. Andrea Lissoni facilitó más detalles de este proceso en una charla titulada “Walk Around Time,” presentada en el simposio “Experience in and Beyond the White Cube” en UT Austin.
- (3) Jonas desarrolló los otros tres proyectos como instalaciones independientes de cualquier performance. Mi uso del término “performance installation” [instalación-performance] en este artículo es meramente pragmático, pues solo pretendo separar aquellas instalaciones de Jonas que proponen conexiones directas con ciertas performances de aquellas donde no se producen estas relaciones.
- (4) Los cinco trabajos retrospectivos fueron: *Organic Honey’s Visual Telepathy / Organic Honey’s Vertical Roll* (1972/1994); *Mirage* (1976/1994); *Juniper Tree* (1976/1994); *Volcano Saga* (1985/1994); y una instalación basada en una serie de performances tempranas tituladas colectivamente *Mirror Pieces and Outdoor Pieces* (1968/1994). El trabajo nuevo fue *Revolted by the thought of known places... Sweeney Astray* (1994). Las instalaciones *Organic Honey* y *Sweeney Astray* forman ahora parte de la colección del Stedelijk.
- (5) Berkeley Art Museum, University of California Berkeley, 1980; Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1983.
- (6) Entrevista en vídeo a Jonas (2003), de los archivos de la artista.
- (7) [N. d. T.: En las citas que no cuentan con versión castellana, la traducción es nuestra. Cuando existe versión publicada en castellano, se ha citado la traducción publicada.] Recuperado de <http://www.hangarbicocca.org/exhibitions/what-s-on/Joan-Jonas>.
- (8) Para fuentes clave, véase: Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge; Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation, *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28(3); Jones, A. (1997). Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal* 56(4), 11–18; Jones, A. (Ed.). (2012). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol and Chicago: Intellect.
- (9) Jonas se ha referido en repetidas ocasiones a sus instalaciones y a otros trabajos como “translations” [traducciones]. Véase, por ejemplo, Jonas, J. (2007). Space, Movement, Time. *Joan Jonas*. Milan: Charta, 48.
- (10) Ann Reynolds estudia las relaciones entre los proyectos *Oad Lao*, y *Wind* de Jonas en “The Box That Contains Us” (p. 21). Reynolds (2015). *The Box That Contains Us. Joan Jonas: They Come to Us Without a Word*. Cambridge, MA: The MIT List Visual Arts Center.
- (11) Aquí pienso en mi conversación con Dorothea von Hantelmann en “The Experiential

Turn”, en *On Performativity*. Elizabeth Carpenter (Ed.). (2014). *Living Collections Catalogue* 1. Minneapolis: Walker Art Center. Recuperado de <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>.

(12) La propia Jonas concibe su trabajo como montaje y compara su forma con el cine y la poesía, incluyendo el Imaginismo y el Haiku. Entre numerosas citas posibles, ver Robert Ayers, “That’s What We Do—We Retell Stories.” Listening to Joan Jonas,” en Joan Jonas (2004, p. 15), catálogo de exposición, London: John Hansard Gallery/Wilkinson Gallery.

(13) El guión aparece en Douglas Crimp (Ed.). (1983). Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968–1982. Berkeley and Eindhoven: University Art Museum, University of California Berkeley, Stedelijk Van Abbemuseum.

(14) Desde 1974 hasta 1977, el Anthology presentó una serie de programas de vídeo comisariados por Shigeko Kubota, y Mirage se estrenó como parte de estas series, como también Twilight (1975), una performance anterior de Jonas.

(15) [N. d. T.: Se ha utilizado la versión traducida al castellano en: Benjamin, W. (2010). La tarea del traductor. En Obras, IV, 1 (p. 13) (J. Navarro Pérez, Trad.). Madrid: Abada.]

(16) Véase Jonas, J. (1977). Stage Sets. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania. 3 de diciembre de 1976 – 5 de enero de 1977.

(17) La primera referencia que he encontrado de Jonas a sus instalaciones como “traducciones” aparece en Jonas, J. (2001, p. 121). Joan Jonas: performance video installation, 1968–2000. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

(18) Una frase similar apareció en sus declaraciones para documenta 11 (2002) y para su exposición individual en el Queens Museum of Art (2003).

(19) Agradezco a Athena Christa Holbrook, Especialista de colecciones y a Erica Papernik-Shimizu, Asistente de comisariado del Departamento de Media and Performance Art, por compartir información sobre las colecciones del MoMA y los procedimientos de conservación de Mirage conmigo.

(20) Agradezco a Bart Rutten, Director de colecciones del Stedelijk Museum, por compartir conmigo sus observaciones sobre estos procedimientos durante una conversación el 25 de agosto del 2015.

## Referencias Bibliográficas

- Benjamin, W. (1968). The Task of the Translator. En Hannah Arendt, (Ed.), *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World. (Traducción castellana: Benjamin, W. (2010). La tarea del traductor. En *Obras, IV, 1* (pp. 9-22) (J. Navarro Pérez, Trad.). Madrid: Abada.)
- Jonas, J. (2001). *Joan Jonas: performance video installation, 1968–2000*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Jonas, J. (2003). Transmission. En J. Malloy (Ed.), *Women, Art, and Technology*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Rockwell, J. (2004, abril 30). Preserve Performance Art? Can You Preserve the Wind? *The New York Times*.

## Cita Recomendada

Williams, R. (2017). Un modo de traducción: Las instalaciones-performance de Joan Jonas. *Sin Objeto*, 00, 59-82.

Doi: [http://dx.doi.org/10.18239/sinobj\\_2017.00.04](http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.04)



## Biografía

---

### **Robin K. Williams**

Universidad de Texas, Austin  
robin.williams@utexas.edu

Robin K. Williams es estudiante de doctorado en la Universidad de Texas, Austin. Su tesis doctoral, aún en proceso, trata sobre el trabajo artístico de Joan Jonas y se titula “Disparate Images, Juxtaposed: Viewing Joan Jonas’s *Mirage*” [Imágenes dispares yuxtapuestas: Viendo *Mirage* de Joan Jonas]. Ha obtenido becas curatoriales de investigación en The Blanton Museum of Art y en el Visual Arts Center de Austin (Texas) y en 2017 la beca curatorial Ford Curatorial Fellowship en el Museum of Contemporary Art Detroit (Detroit, Michigan). Su artículo “Un modo de traslación: las instalaciones-performance de Joan Jonas” fue publicado originalmente en inglés en *Stedelijk Studies* 3, *The Place of Performance* (2016). Robin K. Williams ha publicado además varios ensayos críticos en revistas como *Arts + Culture Texas*, *Glasstire* y *Pastelegram* y ha colaborado en catálogos de exposición, entre ellos *Strange Pilgrim* (The Contemporary Austin, 2015), *Joan Jonas: Light Time Tales* (HangarBicocca, Milán, 2014) y *Byzantine Things in the World* (The Menil Collection, Houston, 2013).